

作品ノート「間：竜安寺石庭の時／空間」

On the Work: “MA:Space/Time in the Garden of
Ryoan-ji”

飯村隆彦

Takahiko Imura

I

「間：竜安寺石庭の時／空間」(“MA: SPACE/TIME IN THE GARDEN OF RYOAN-JI”)は、1989年に、ニューヨークの芸術団体、THE PROGRAM FOR ART ON FILM(メトロポリタン美術館と、ゲティ財団の共同出資によるアートに関する映画を制作、配給する組織)の委嘱を受けて、飯村隆彦と磯崎新の共同作品として、完成された。主なクレジットは、演出：飯村隆彦、テキスト：磯崎新、音楽：小杉武久で、16ミリ映画(ビデオ版もある)、16分、カラーである。

この企画は、プログラム・フォ・アート・オン・フィルム(PAF)のFilm on Art/Art on Filmのシリーズのひとつとして制作され、全体の企画意図は、世界的に重要な、古典的な美術及び、建造物より選ばれた作品に関する映画で、映画作品としても芸術的に優れたものを目指している。単なる美術紹介映画ではなく、「アートについてのフィルムであると同時に、フィルムにおけるアート」という二つのアートを同時に実現することにある。

他に選ばれたテーマとしては、レオナルド・ダビンチのドローイング、パリのパルテノンなど、多様な作品に及んでいる。

もうひとつの特色として、それぞれのテーマについて、映画作家と学者(あるいは専門家)が組になって協力して制作することで、私の場合、建築家の磯崎新がテキストを執筆した。

II

私自身<間>というコンセプトについて、今回の映画以前にも興味をもっていた。1975～77年に「MA (INTERVALS)」というフィルムを制作している。これはニューヨークに長期(1975-79年)滞在中に制作されたものであるが、今回の竜安寺石庭を題材するものとは、大変異なっていて、ひとつの「抽象映画」である。フィルム素材としては、クロミといわれる完全に真っ黒の、光を通さないフィルムと、スヌケといわれる完全に透明の、光を通すフィルムを使用している。ともに通常は、フィルムの編集用に使われる素材である。この作品では、この二種類とさらに、クロミに針によって直接一本の線を

引いたもの(したがってスクリーン上には、白い線のみが、縦に走る)(写真1参照)とその反対に、黒い線が、スヌケのフィルムに同じく縦に引いたものの、以上の4種類のフィルム素材によって、構成されている。

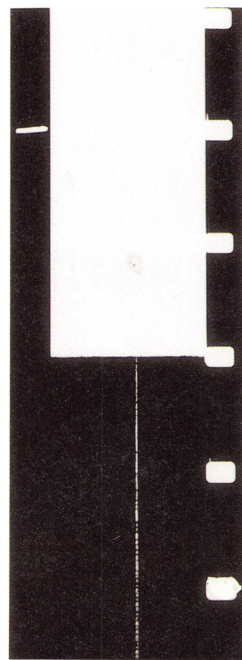


写真1 「間(インターバルス)」1975-78年、16ミリ・フィルム、モノクロ、21分、サウンド

「MA (INTERVALS)」とタイトルにあるように、主に時間としての<間>に焦点をあてている。インターバルという時間の休止部分に相当する間隔を主要な要素としている。フィルム素材による画面一面の白と黒、さらに、画面のほぼ中央に走る白と黒の線、それらを秒毎に計り、1、2、3秒の長さを基本的な単位として、それらの可能なコンビネーションによる、順列組み合わせで、組織している。

音の面でも、フィルムのサウンド・トラックに傷をつけて、1、2、3秒毎の断続音、及び、1秒の継続音によって、画面と同時化している。

したがって、例えば、1秒間のスヌケ(白)の画面に1秒の区切りを示す、ピッ、ピッという二つの音によって、1秒間を示すものと、ピーという継続音によって、同じく、1秒間を示すものがある。これはクロミ(黒)の画面についても同様である。同じ1秒(間)でも、光(白)と闇(黒)があり、音もその間を二点の断続音による場合と、持続する継続音とがある。

この作品における私の興味は、このような同じ（長さの）＜間＞においても、光と闇、断続と継続という四つの様相をもち、それぞれイメージと音の組み合わせによって、さらに複雑な（この極めてミニマルに構成された映画においてさえ）様相をもつことである。

以上のイメージと音の素材を、ひとつのグラフィカルなスコアとして作成し、このスコアによってフィルムは作成された。一種の音楽的な制作（作曲）にも比較しうるもので、全体を通して見ると、いくつかの光と音とのパターンのリズムとバリエーションとして見える（聴こえる）。

1970年代の私のフィルムの関心は時間の問題にあり、「MA (INTERVALS)」以前にも、いくつかのフィルム作品を、同じように、クロミとスヌケを使用して、制作している。それらは「MODELS リール、1と2」(1972年)に集約されているが、この作品は一連のシリーズ作品（例えば、「TIMING 1. 2. 3」「TIME LENGTH 1. 2. 3. 4」など）をよせ集めたものである。

これらのシリーズ作品を通して、私は時間を可能な限り、合理的に計測し、先述したような、光と音の基本的な要素に還元して制作した。この場合、フィルムは速度＜一秒間24コマ＞を基本的な単位として、常に現実時間として体験しうる時統時間内に、限定している。多くの場合、1秒から1分以内の持続時間を扱っている。

例えば「MODELS」の一部である。「2分46秒16フレーム（100フィート）」の場合でも、最初は各フレームに1から24までの数字が書き込まれたスヌケ・フィルムの100フィート、次に、各秒毎に1から60まで、数字が書き込まれたもの、最後に各分毎の数字、したがって、1と2の数字のみが現れる、合計3種類の100フィートのフィルムから構成されている。

これらの作品において、私は時間のなかでも、ベルグソンが＜デュレ＞と呼んだ持続時間に関心があり、彼が、言葉で考えたコンセプトをフィルム時間によって現実化することにあった。

私はベルグソンの＜デュレ＞が東洋の時間概念に近いものと考えている。それは時間を微分化しうる単位としてよりも、持続する間隔として考えるもので、＜間＞という日本語のコンセプトも、時間と空間の未分化の状態

として促えるならば、両者には共通性が考えられる。

しかし、私が、「MA (INTERVALS)」を制作した際、「MODELS」において、使用して来た＜1秒間24コマ＞という基本的な単位を放棄することはなかった。この測定可能な単位を援用しながら、「MODELS」においては、ある程度まで、予測可能な、継続性を「MA (INTERVALS)」では断ち切り、そこに断続性をもち込むことで、継続と断続の両面が同時に現象する複数の局面を作り出すことを考えた。

「MA (INTERVALS)」が、クロミとスヌケの素材による黒と白という抽象的な画面構成は対象の運動を表現しない。映画における時間が、通常、運動の経過として、表現されされることに対して、「MA (INTERVALS)」は、運動の欠除（もっともフィルム上にひっかいてつけられた線は、上映すると、恰かも「走る」かのような、線の「運動」を——それが同一線上にほぼ止まっているにもかかわらず——錯視させる）によって時間間隔を成立させた。

III

今回、竜安寺石庭をとりあげるに際して、私は＜間＞を時間と空間の未分化な状態として考え、その不可分な状態を映像的に表現しようとした。対象は動かない石庭であり、すでに、数多くの写真と映画の対象となっている。しかも、この＜間＞という観念を単に現実化するばかりではなく、この映画を見ることで、ある＜間＞の体験を得ることを考えた。通常の美術教育（紹介）映画のように、テキストの解説として、映像を例証とするのではなく映像を見ることが、ひとつの「間」の現実経験となるものである。

それは映像が個々の対象については分節されながらも、ひとつの作品としては、トータルな体験を得るものでなければならない。このような全体を通して一貫した視覚的経験として、＜移動撮影＞を考えた。しかも極めてゆっくりした移動によって、時間と空間が未分化な状態を表出しうるならば、＜間＞のコンセプトにふさわしいものであった。ゆっくりした移動は、不動の対象に対して、自から移動することで、継続する空間であると同時に、観察者の時間の経過を示すことが出来る。いわば、動い

ているか、静止しているか、見ていると分らないが、見た始めと終りでは景観が異っているという、移動が必要である。あまりに速い移動は、空間の継続性を断ち切る。しかもその移動は一定の速度で、運動に人為性の感じられないものがよい。私はそのために、移動台を、コンピュータで制御することを考え、この操作によって、自由に均一な移動を得ることが出来た。

＜ゆっくりした移動＞という空間と時間の同時的な変化が＜間＞という時空間の未分化な状態の視覚的な経験となる——これがこの作品の主要なテーマとなった。もちろんこれは＜ゆっくりした移動＞が全て、＜間＞を経験させるものではなく＜間＞を経験するためにある一定の時間空間において特定の＜ゆっくりした移動＞という方法がとられたといい直すべきであろう。

作品は最初と最後の私が「額ぶちなショット」と呼ぶ、固定ショットを除いて、全てのショットが移動及びズームショットにより、出来ている。もちろん、移動とズームでは、動いている画面ということでは同じであっても、その効果は異なる。これについては後でふれる。

まず、最初に石庭を左端から、前景に廊下を置いて、石庭のほぼ全景が斜め位置から、固定ショットで見る(写真2参照)。これは最後の右端からのほぼ全景の固定ショットと対をなすもので、作品のフレームの役割を果たしている。いわば、フレームを置くことで、＜内容＞をフィクション化する試みである。かつ、全景を示す固定ショットであることによって、これから持続する移動の部分ショットに対して、パースペクティブを与える。

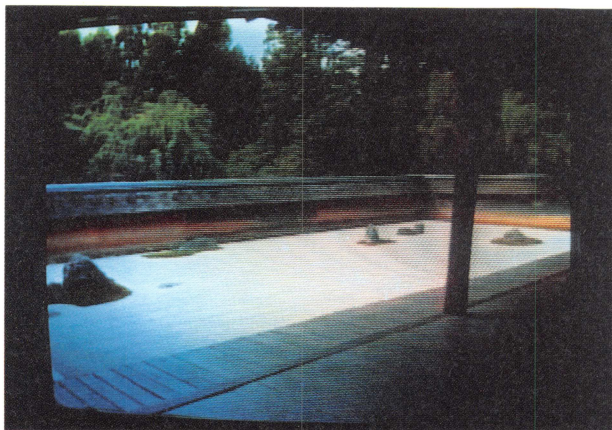


写真2

この固定ショットのあと、次のようなテキストが現れる(フィルムでは英語のみ、ここでは原詩の日本語を併記する)。

MA

The garden is a medium
for meditation
Perceive the blankness
Listen to the voice of the
silence
Imagine the void filled

間

庭は瞑想のための
装置である
空白を感知せよ
静寂の声を
聞け
空虚の浸透を想え

この磯崎新による言葉は＜間＞(MA)についての力強いメッセージとなっている。まず庭が「装置」(Medium)というひとつのメディアであると同時に、環境でもある場として促え、「空白—感知」、「静寂—声」、「空虚—浸透」という、否定と肯定とが対となる概念によって、否定の積極的な「肯定」化を計っている。これは、否定の肯定による消滅ではなく、逆に、否定(ネガティブ・スペース)の存在を認めるばかりではなく、それが肯定(ポジティブ・スペース)へ転化することなく「浸透」という、西洋的な弁証法から考えれば、当然矛盾と考えられる「東洋的」な論理に基づいている。「ネガティブ・スペース」は必ずしも、不在を意味するものではなく、「ネガティブ・スペース」という存在形態をもっている。ジョン・スティーブンスが、＜間＞について「アクティブ・アブセンス」(積極的な不在)(注1)と呼んでいるのも、けだしこのことを指しているように。

この言葉のあと、画面は最初の移動である大きな石の画面いっぱいクローズ・アップより始っている(写真3参照)。この鋭角な頂上をもつ石は、全部で五つの石のグループ(石の総数は15)の左端に位置し、訪問者が全景を見渡したのち、最初に目につく石である。マッター・ホルンを想わせる頂きをもつこの石は、大きさにおいて

も、第五グループと同じようなスケールをもち、高さにおいては、全グループの中で飛びぬけている。

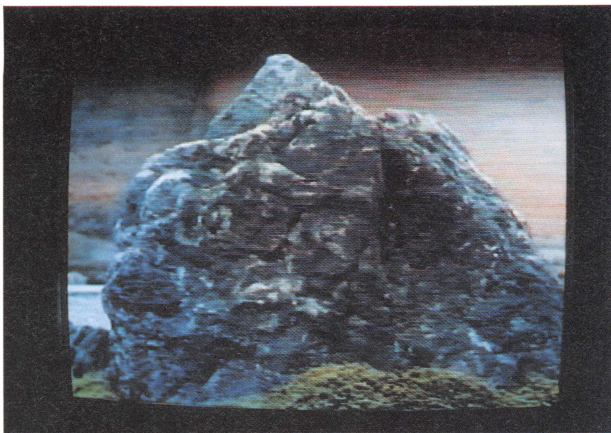


写真3

訪問者がこの地点から廊下を石庭に向って左から右へ移動するように、カメラもゆっくりとクローズ・アップのまゝ、平行して移動する（注2）。カメラの位置は、廊下に坐って見た目の位置よりもやや低く、この最初の石の高さに平行している（レールは廊下に沿って廊下と石庭の間に敷かれた）。

全部で三回、同じ位置と高さのレール上を運動した移動ショットのうち、最初の移動はもっとも望遠レンズを使用して、画角がせまく、かつ移動のスピードが遅い。したがって第五グループの石へ至るまで、もっとも時間が長くなる。その結果、石のディテールを見せると同時に、石群の間の距離／空間を長く見せる。これは竜安寺石庭の〈間〉について考える時、石と石との間の視覚化である。〈間〉がまずは、ものとの間の間隔として、考えられ、石庭空間においても、散在する石の間の空間が、このクローズ・アップのゆっくりした移動によって顕在化する。特に望遠レンズは、奥行きを平面化して、横の間隔を強調する。そのため、石と背後の壁との距離は短縮して、壁が画面の中で大きなスペースを占め、石の见えないシーンでは、前景の砂利と壁によって上下に二分化した構図となる。このショットにおけるほど、石庭の壁がよく見えるシーンはない。

このショットによって、私は思はぬ発見をした。それは二番目のくじら状の石の直後に、人の歩く姿（写真4参照）をしたしみが明瞭に見えることである。私のこの発

見は、今まで私が読んだ、竜安寺の文献の中に指摘はなく、写真でもこの頭のない〈歩く人物〉のみをクローズアップで撮ったものを見ていない（但し、竜安寺の発行するガイドブックの全景写真には写っている）。したがって、いつごろから、このしみが、見えるものかは定かではない。



写真4

移動は第五グループの石で一時止り、ややパンダウンして、この台形をした石を中央に見据えて止る。これは第四グループの一部と第五グループとが、同一ショットの中に見え、パンダウンすることで、手前にある第五グループの石だけを隔離することが出来るからである。この移動の最後のパンダウンは、三回とも使われており文章でいえば、一種の句読点（あるいは音楽のスコアでいえば休止符）に相当する。

再びテキストが現れる

Perceive not the objects
but the distance
between them
not the sounds
but the pauses
they leave unfilled

物ではなく
その間に生まれる
距離を
音ではなく
それが埋め残した
休止部分を
感知せよ

これらの言葉は、私が視覚的に強調したことを、言葉でいい表している。岩よりも、その間の「距離」とは、最初の移動において、「感知」された知覚である。しかし、映像においては、眼に見える限りにおいて、否定形はなく、強調の度合い（バランス）の違いがあるのみである。したがって「物ではなく」「距離」という二者択一の論理はなく、「物」も「距離」も存在するばかりではなく、「距離」もまた、別種の物たちによって埋っている。石と石の間の「距離」には、砂利があり、壁がある。石を視点とすれば、それらは「距離」であるが、砂利或は、壁を視点とすれば、石は「距離」になりうる。但し、通常感覚では石は、砂利や壁に対して「物」の位置を占める。

あるいは、言葉としての二者択一の論理に異議をはさむことも出来よう。二者択一は西洋的論理であって、東洋の論理は「物」も「距離」も視点を移動すれば交換可能であるという論理である。

第二連の言葉ののち、第二回目の移動がある。今度の移動ショットは一回目より広角な標準レンズで、移動スピードもやや早い。最初の石のグループの全体が、裾野の苔を含めておさまリ、背後の壁との距離も増えて、よりパースペクティブをもつ（写真5参照）。但し、フレームの上限は、壁の内にあり、壁の外の視界は見えず、石庭が、壁によって限定された空間であることを示している。

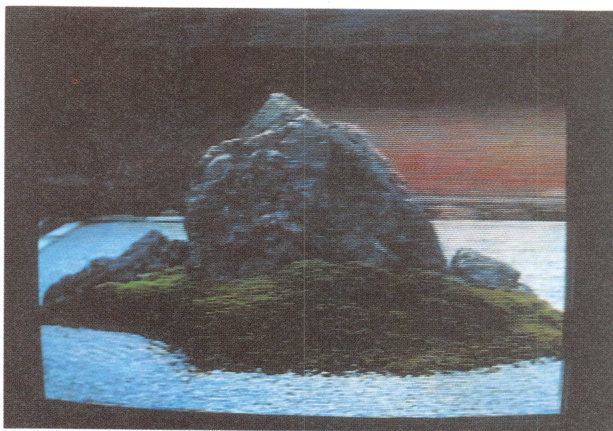


写真5

より広角なアングルな、それが均一に横移動しながら、最初の望遠の移動に対して、後退した効果を与えている。また二回目であり、より広角なレンズは、それがより早

く移動しているにもかかわらず、速度を遅く感じさせる。これは、知覚の法則から割り出してくり返しが、遅延化を起すことからとられた撮影プランである。

この二度目の移動では、石と石との距離がより相対化され、前面の砂利の占める領域も広くなってスペース化される。ダニエル・シャルルが「この無数の砂粒は空無を象徴する。が、砂が空無のしるしとなり得るのは、岩が存在するからである」（注5参照）と竜安寺石庭について述べているのはこのような視角においてである。ここでも「空無のしるし」を認めるのは、「岩」という「物」の存在である。

二回目の移動でも、最後にパンダウンを行っているが、より広角なため、パンダウンを行っても、第4グループの岩が画面の上部にあり、下半分に第五グループの岩があって、（写真6参照）、西洋の奥行ききの遠近法に対して、東洋（水墨画など）の上下の遠近法を想わせる。水墨画においても、視線をパンダウンして、遠景から近景に移動する。このような東洋画のフレーミングを、この移動ショットの止めの構図として試みている。



写真6

画面は一転して、移動から、五つの石のグループに対する個々のズームとなる（写真7参照）。これは廊下のはゞ中央の定位置から、ゆっくりとした自動ズームによるもので、それぞれの石のグループの主要な石に向けられている。

ズームは石という「物」へ集中する。これは、それまで二回の移動が、石と石との＜間＞を強調したのに対して、カメラ（観察者）と石との＜間＞を強調する。

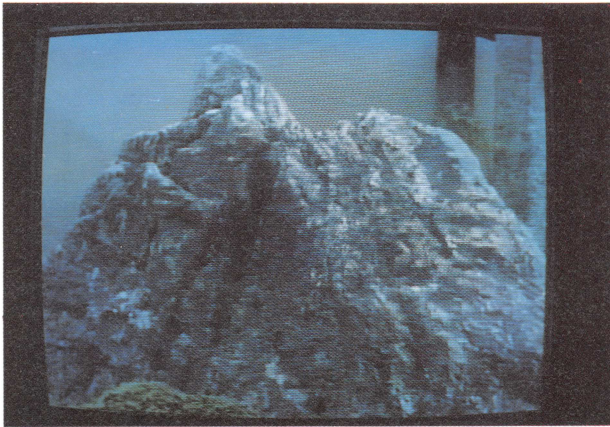


写真7

通常、＜間＞が、「物」の不在に対して、知覚されるのに対して、観察者（私）と「物」との間隔においても、＜間＞を知覚することが可能であろうか。ズームは、対象へのゆっくりした接近によって、石は画面一杯となって、停止するが、それは凝視と呼びうる視線の集中である。

「物」である石が、その物としての外形を脱して、意識の全面に及ぶとき、それを瞑想（メディテーション）と呼びうるならば、このような凝視による対象の無化作用が起りうると考えられる。

この五回にわたるズームにおいて、シンクロした反響音を伴う大きな叩く音がくり返される。移動においても、さまざまなバリエーションをもつ単音が反響を伴って、音と音との＜間＞の余韻を残して、展開された。それが、この石のズームでは、各ショットの出だしに同時化する音の鋭い響きによって覚醒される。これは頭脳への「石つぶて」とも呼ぶべき強力な打撃である。禅師の「喝！」にも似た、覚醒作用を、映像と音とのシンクロする相乗作用によって試みている。

このような「物」への激しい集中度があって、対象との＜間＞を強調することは矛盾した戦略にみえる。しかし、「物」への意識の集中が、反転して、＜間＞を生み出す（単に存在するに止まらずに）という「アクティブなアブセンス」に作家は賭けている。

なお、ズームは、三回にわたる移動が望遠から、広角へと、ズーム・バックする効果をもつものに対して、反対の交錯する視線をもつことも、記しておきたい。

ズームショットのあと、画面には、次の言葉が現れる。

Are the rocks placed
on the ground
the islands of paradise
is the white sand the
vast ocean
that distances them
from this world

地面に置かれた

石は

シュミセンのある

島なのだろうか

白砂は

それをこの世界から

隔てている

大海なのだろうか

日本語の原詩にあるシュミセンとは須弥山のことで、英訳ではパラダイスと意識しているが、古代インドの世界観で須弥世界の中心にある山のこと。聖なる山を指す。

この一連の言葉は、石庭を「大海」に浮かぶ島に見立てるメタファーがあり、これは一般に解釈されているメタファーでもある。枯山水の庭として、代表的なこの石庭が、その水の不在にもかかわらず、あるいはむしろその不在によって、さらに波型の模様に整然とはき清められた砂利敷きの形態から、このメタファーは、適切でもある。

つづいて最後の移動ショットが現れるが、広角レンズにより、広い範囲の景観が現れる。まずは、壁の背後の樹木が見え、左側の壁も見えて、前面には、平行して線状の波型のある砂利が広がる。もっとも早い移動スピードにもかかわらず、広角レンズは、ほとんどその速度を感じさせない。

すでに二度にわたる移動で、石組みの配置については既知にもかかわらずこの最後の移動は、舟にゆられながら、島々を見渡す気分浸してくる。廊下の一点からの観察では決して得ることの出来ないこの移動する視点は、移動が、単に点の連続に止まらない、変化する眺望を与える。

石庭の15の石が、一点からでは、全部を見る（数える）

ことが出来ず、移動することで、始めて見えるということとは、庭園の作者が、あらかじめ移動して、この庭園を見ることを想定していたのではないだろうか。

また、正面の壁が、左端と右端とにおいて、中央より低くすることで、全体を広く見せたという事実は、当時日本において、遠近法が発明されていなかったにもかかわらず、経験的に利用したことを意味している。最後の移動が広角レンズによって、肉眼以上に遠近法を強調しているが、それは作者の遠近法にも倍加されて、石庭を現実以上に広く見させている。(写真8参照)

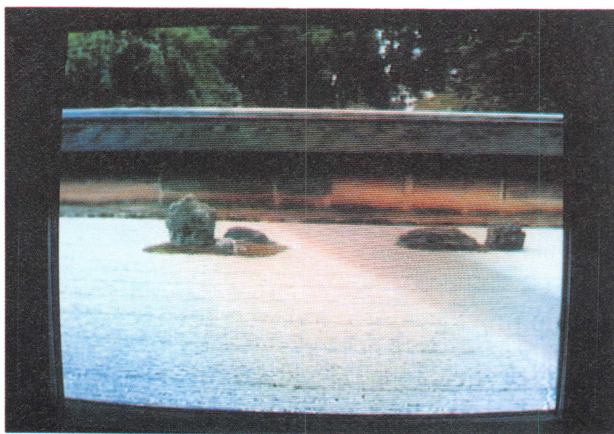


写真8

このような作意的な遠近法は、むしろ壁という空間を限定する虚構によって可能となったものである。西洋の壁のない庭園が、消失点を予期させるシンメトリーな奥行きのある空間設計に比較するまでもなく、この石庭は、背面に、一直線に平行する壁によって、透視画的な遠近法を拒否し、逆に、虚構としての壁を設けることで、石庭をひとつの絶対的な空間として設定する。

映画は三回目の移動のあと次の言葉呼びかける。

Breathe
Swallow this garden
Let it swallow you
Become one with it

呼吸せよ
この庭をのみこみ
のみこまれ
合一せよ

この唐突にも見える呼びかけは、単に見る位置に止まらずに、石庭と共に「呼吸」すること、その呼吸の作用として、吸う、吐くという動作を身体的な作業として、「のみこみ」、「のみこまれ」という二つの行為を同時に行うという「不可能」を命令する。もし対象との同一化がありうるとすれば、このような不可能を可能とする「合一」によって達成される。「空白を感知」することから始まるこの逆説に満ちた一連のテキストは、不可能を可能とするきわめて、コンセプチュアルな次元において、働きかける。

映画は最後に、石庭の右端から撮られた全景でもって終る(写真9参照)。これはこれまで三回にわたった移動ショットの見返し点であり、固定ショットによるフレーミングである。

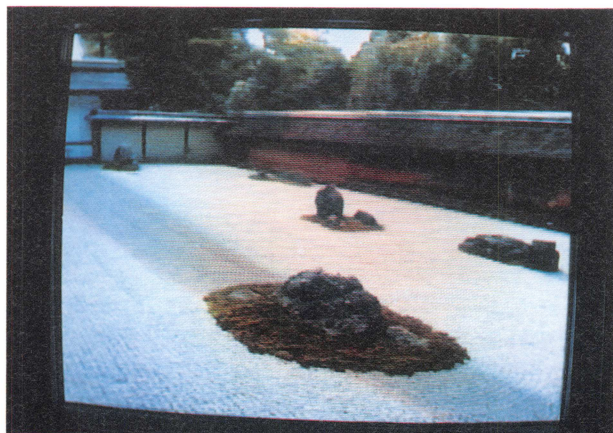


写真9

IV

1989年に作品が完成されて以来、映画は、アメリカ及びヨーロッパの映画祭で、上映された。主なものをあげると、モントリオール美術映画祭、ユネスコ美術映画祭(パリ)、アメリカ国祭映画／ビデオ祭、モンベリアル国際ビデオ祭などで、ユネスコ美術映画祭では、「建築賞」を受賞した。またメトロポリタン美術館(ニューヨーク)、ルーブル美術館(パリ)、などでの美術映画のシンポジウムには、作家とともに、招待された。日本では名古屋市美術館、スタジオ200(東京)、大阪現代美術センター、日仏会館(京都)などで上映された。

主な映画評として、一例をあげる。ネディーン・コバートの編集した「アート・オン・スクリーン」という美術映画の、辞典に載った批評を引用する。ここでは作品の「評

価」の部分のみ。

「オリジナルで、個人的で、テーマへの厳密なアプローチがある。芸術作品の美学的な経験を伝えるものであり、哲学的な問題を視覚的なそれに統合している。むずかしいコンセプトをとりあげながら、それを探求し、視覚化している。非常に還元的で、二次元的で、単純である。写真的な単純さは、見る人に明晰さを与え、厳格で、線的なカメラの運動は、庭園の大きさを感じさせるが、同時に、その空間を平面化する。この映画の美学にはメッセージがあり、実験映画と、コンセプチュアル映画の質がある。映画自身がひとつの芸術作品である。音楽と視覚とテキストの秀れたバランスがある。ある人々には、思わず誘い込まれるようなものではないとしても、他の人々にとっては、非常に有効に働きかけるものである。実際に庭園を訪問したくさせるもので、その精神的なエネルギーを経験させるものである。

技術的な質も、内容も、観客へのアピールも、非常に高いものがある」(飯村隆彦訳)(注4)

注1 John Stevens, "Letter from Japan, Ma: Concepts of Space in Japanese Culture" Japan Society News Letter, June 1988, New York

注2 石組みの配置が全体に右に方向性をもつことが指摘されている。「左端のもっとも大きな石のグループに始って、微妙な、それでいて間違いようのない右方向への滑走する傾斜がある…」(飯村隆彦訳) David A. Slawson, *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens*, Kodansha, Tokyo, 1987. P.95.

注3 ダニエル・シャルル「龍安寺石庭のための註解」(渡辺公三訳、『エピステーメ』、朝日出版社、東京、1978年11月号、43頁。) 同論文は「ジョン・ケージ」(岩佐鉄男訳、書肆風の薔薇、東京、1987年)にも収録されている。

注4 Nadine Covert ed., *Art on Screen, A directory of films and videos about the visual arts*, Program for Art on Film, New York, 1991. PP.108, 109.